Beethoven

String Quartets op.18 Nos 1-6

Tokyo String Quartet

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

String Quartets op.18 Nos 1-6

Quatuors à cordes / Streichquartette

CD 1

		String Quartet Op. 18 no. 1, in F major / *Fa majeur* / F-dur	**27'25**
1	|	I. Allegro con brio	9'09
2	|	II. Adagio affettuoso ed appassionato	8'54
3	|	III. Scherzo (Allegro molto)	3'15
4	|	IV. Allegro	6'07
		String Quartet Op. 18 no. 2, in G major / *Sol majeur* / G-dur	**22'32**
5	|	I. Allegro	7'24
6	|	II. Adagio cantabile – Allegro	5'40
7	|	III. Scherzo (Allegro) – Trio	4'19
8	|	IV. Allegro molto, quasi Presto	5'09
		String Quartet Op. 18 no. 3, in D major / *Ré majeur* / D-dur	**22'43**
9	|	I. Allegro	7'09
10	|	II. Andante con moto	6'49
11	|	III. Allegro	2'52
12	|	IV. Presto	5'53

CD 2

	String Quartet Op. 18 no. 4, in C minor / *ut mineur* / c-moll		**27’52**
1	I. Allegro ma non tanto		8’38
2	II. Andante scherzoso quasi Allegretto		6’43
3	III. Menuetto (Allegro) – Trio		3’29
4	IV. Allegretto		4’20
	String Quartet Op. 18 no. 5, in A major / *La majeur* / A-dur		**27’17**
5	I. Allegro		6’34
6	II. Menuetto – Trio		4’50
7	III. Andante cantabile		9’35
8	IV. Allegro		6’18
	String Quartet Op. 18 no. 6, in B-flat major / *Si bémol majeur* / B-dur		**23’10**
9	I. Allegro con brio		5’52
10	II. Adagio ma non troppo		6’29
11	III. Scherzo (Allegro) – Trio		3’22
12	IV. La Malinconia (Adagio – Allegretto quasi Allegro)		7’27

Tokyo String Quartet

Martin Beaver, Kikuei Ikeda, violins
Kazuhide Isomura, viola
Clive Greensmith, cello

It was inevitable that Beethoven would leave Bonn for Vienna. Through early tutelage with Christian Gottlob Neefe, through early performances at the keyboard and as violist in ensembles both at church and at court, through composition of light music for local aristocracy, he had exhausted provincial possibilities.

At the time, the Vienna of the Hapsburgs was the West's ranking metropolis, a 'multinational capital of a vast and polyglot empire. Countless musicians from all quarters, but especially from the monarchy, were drawn to this city as if to a magnet'[1], and Beethoven was one of them.

When he resettled in 1792, Beethoven perhaps was both blessed and burdened by the prediction of his first patron, Ferdinand von Waldstein. The Count's extraordinary encomium took note of Mozart's recent death, acknowledged Haydn's vast industry, and then predicted that the young composer, 'With the help of assiduous labor...shall receive *Mozart's spirit from Haydn's hands*...' Concerning the string quartet, a genre that both Haydn and Mozart indelibly had made their own, Beethoven's challenge was formidable.

Although Waldstein's envoy was richly rhetorical, the Count had the measure of the man. Shortly after his arrival in Vienna, Beethoven began his seriatim refashioning of music's genres. Chamber music received his earliest attention, as did the piano sonata. (The Opus 1 Piano Trios and the Opus 5 Cello Sonatas date from these earliest years in Vienna, as do the Piano Sonatas Opuses 2, 7, 10, 13, and 49.)

He composed Opus 18 between 1798 and 1800. From his sketchbooks we know that the *D major Quartet* was composed earliest, and it was followed by those in F major, G major and A major; these works were published as Opus 18, Nos. 3, 1, 2 and 5. Nothing is known about the composition of the quartets Nos. 4 and 6, in C minor and B flat major.

1 Daniel Heartz, *Haydn, Mozart, and the Viennese School,* W.W. Norton & Co., NYC, 1995, p. xxviii.

Tranquillo Mollo, a former colleague of Matthias Artaria, whose eponymous firm was the day's foremost music publisher, issued the works in two volumes, four months apart, in 1801. Ignaz Schuppanzigh, eminent violinist and Beethoven's friend, suggested that the **F major** quartet be the first of the set, and it's easy to see why. As Joseph Kerman observes, 'It's the biggest and in obvious ways the most impressive. Its first and last movements, besides lasting appreciably longer than corresponding movements in the other quartets, make a more brilliant effect...The second movement, if not quite the longest slow movement, is the only one in the minor mode and by far the most emotional. The scherzo runs the fastest, and runs the farthest in harmonic range.'[2]

Another aspect is worth noting. As his initial published efforts in the genre – as calling cards, as it were, to Vienna's musical public and patrons – the Opus 18's had to make an impeccable first impression. The opening of the F major quartet, a highly profiled statement played unison, is an augur of earnestness. It is the only quartet in Opus 18 whose opening gambit is so chiseled in profile, and indeed, only one other Beethoven quartet has a similar beginning. This is Opus 95 in F minor, which Beethoven composed in 1810 and called his *Quartetto serioso*.

As one, however, might expect, the Opus 18 quartets, for all their strengths, are collectively less cohesive than the Opus 95s and individually less insightful than later works in the genre. They show Beethoven in the process of developing a singular voice, and in the process he sometimes looks elsewhere. He models, for example, his **A major** Quartet, Opus 18, No. 5, on the template of Mozart's *A major Quartet*, K. 464; and though no model can be cited, he evokes Haydn quicksilver wit throughout in his **G major** Quartet, Opus 18, No. 2. And repeatedly throughout the set he employs 'counterpoint in its most scholastic forms: canons, stiff double-counterpoint inversions, *fugati*, even fugues'.[3]

---

2 Joseph Kerman, *The Beethoven Quartets,* Alfred A. Knopf, NYC, 1967, p. 30.

3 Kerman, op. cit, p. 14.

There are wonderfully striking moments, too. In the **C minor** quartet, Opus 18, No. 4, listen how the first violin fills the last beat of measures 14 and 16 with a quarter-note, played with force and *fortissimo*, that sounds like a violent cry to rend the heart. It suggests a composition looking inward to find its true subject – a world of emotions that words can't define – and when Beethoven extends and amplifies this gesture (in mm. 109-112 and then in mm. 150 -157) its potency only grows.

Listen, too, how the **D major** Quartet, Opus 18, No. 3, begins with a leisurely phrase that is discursive and distinctive. This opening is oblique; the first violin sounds an interval of the seventh, A-G, the home key's dominant and subdominant tones, before it winds to its end ten measures later. 'Unusually broad and bland', this ten-measure phrase is answered by one of 16 measures, and as Kerman remarks, 'One does not hear such openings in Haydn or Mozart.'[4] The quartet concludes with a driven presto that repeatedly hints at the tarantella. One also does not hear this sort of movement in Haydn or Mozart, but it will be very much part of Schubert's realm.

Whether through inadvertence or by design, the second half of Opus 18, as published by Mollo, shows tendencies largely absent in the first. 'For all their great variety and their even greater inventions, the first three quartets of Op. 18 hold in principle to the standard design; they are serious intense works in a more or less conventional dynamic. With the later three quartets...Beethoven seems suddenly to have thrown the classical framework in doubt. These pieces all entertain experiments with different types of arrangements of movements. They show signs of perfunctory composition, [and] of odd retrospective tendencies... Disruptive forces of all kinds are at work...'[5]

Most striking, because most anomalous and most poignant, is the 'extra' movement, entitled *La Malinconia*, in the **B flat major** Quartet. Beethoven wrote in the

4 Kerman, op. cit., p. 16f.

5 Kerman, op. cit., p. 54f.

score that 'This piece is to be played with the greatest delicacy'. For Kerman, the Heiligenstadt Testament (1802) comes to mind, as does the letter, pugnacious and full of pathos, sent by the composer to Karl Amenda, his closest friend at the time, in which he admits to a progressive loss of hearing (1801).

This instruction is almost identical to one in the *Moonlight Sonata*, and this observation has suggested an alternative approach: '[A]nother way of looking at *La Malinconia*, which might have roots in both the deafness crisis and in the idea of representing two temperaments, two states of the soul in melancholia and sanguinity, is to see it as a bold extension of the programmatic into the string quartet, a genre it had not penetrated before.'[6] If so, perhaps this drastic turning inward is programmatically akin to the first violin's ardent exclamation in the opening movement of the *C minor Quartet*, mentioned above.

Regardless, '...*La Malinconia* is the most unusual, the most original movement among the Op. 18 Quartets. The other quartet movements are not, most of them, really Haydnesque or Mozartian; but they could conceivably be predicted on the basis of the work of the earlier composers...Of *La Malinconia* this can no longer be said, any more than it can be said of the *Eroica Symphony* or of the *Great Fugue*. The piece cuts drastically across the entire mass of Beethoven's early music, an arresting premonition of achievements to come.'[7]

GEORGE GELLES

6 Lewis Lockwood, *Beethoven: The Music and the Life,* W.W. Norton & Co., NYC, 2003, p. 167f.

7 Kerman, op. cit., p. 76.

Beethoven *devait* quitter Bonn pour Vienne. Pouvait-il en être autrement ? Après avoir étudié avec Christian Gottlob Neefe, donné ses premiers concerts au piano, ou à l'alto au sein de divers ensembles, tant à l'église qu'à la cour, et composé ses premières pièces de musique légère pour l'aristocratie locale, il avait épuisé tout ce que pouvait lui offrir la province.

La Vienne des Habsbourg était alors le phare du monde occidental, la *"capitale plurinationale d'un vaste empire polyglotte. De partout, et en particulier de tous les horizons de l'empire, affluaient les musiciens, attirés par cette ville comme par un aimant"*.[1] Beethoven ne faisait pas exception.

Beethoven s'établit à Vienne en 1792, avec la bénédiction de son premier mécène, le comte Ferdinand von Waldstein – mais aussi chargé d'une lourde mission : en effet, dans son extraordinaire panégyrique, le comte prenait note de la mort de Mozart, reconnaissait l'immense production de Haydn et prédisait que le jeune compositeur *"grâce à un travail assidu … recevrait l'esprit de Mozart des mains de Haydn…"*. Un formidable défi à relever pour Beethoven, en particulier dans le domaine du quatuor à cordes, genre que Mozart et Haydn avaient marqué de manière indélébile.

Sous la rhétorique fleurie, le comte avait néanmoins pris la mesure de l'homme. Peu après son arrivée à Vienne, Beethoven entreprit sa redéfinition systématique des genres musicaux. Il commença par la musique de chambre et la sonate pour piano. (Les trios avec piano opus 1 et les sonates pour violoncelle et piano opus 5 datent de ces premières années viennoises, ainsi que les sonates pour piano opus 2, 7, 10, 13 et 49).

Il composa l'opus 18 entre 1798 et 1800. D'après les carnets d'esquisses, le quatuor en Ré majeur fut composé en premier, suivi des quatuors en Fa majeur, Sol majeur et La majeur, publiés respectivement sous l'intitulé opus 18, numéros 3,

1 Daniel Heartz, Haydn, *Mozart and the Viennese School*, W.W. Norton & Co, NYC, 1995, p.xxviii.

1, 2, et 5. On ignore tout de la genèse des quatuors 4 et 6 (ut mineur et Si bémol majeur).

Tranquillo Mollo, ancien collègue de Matthias Artaria, dont l'entreprise éponyme était la plus célèbre maison d'édition du moment, fit paraître les œuvres en deux volumes, à quatre mois d'intervalles, en 1801. Le grand violoniste (et ami de Beethoven) Ignaz Schuppanzigh suggéra de placer le quatuor en Fa majeur en tête du recueil. La raison est évidente. Comme l'observe Joseph Kerman : *"C'est le plus long et par bien des aspects, le plus impressionnant. Le premier et le dernier mouvements, déjà remarquables par leur durée, sont en outre bien plus brillants que ceux des autres quatuors. Le deuxième mouvement, s'il n'est pas le plus long du genre, est le seul en mode mineur et, de loin, le plus chargé d'émotion. Le scherzo est le plus rapide et le plus étendu en terme d'harmonie."*[2]

Un autre aspect mérite d'être signalé. S'agissant de sa première publication dans le genre du quatuor à cordes – ses cartes de visite, pourrait-on dire, à l'adresse du public et des mécènes viennois – les œuvres de l'opus 18 se devaient de faire une excellente impression. L'ouverture du quatuor en **Fa majeur**, clairement affirmée à l'unisson, augure du sérieux de l'entreprise. C'est le seul quatuor de l'opus 18 dont le début est aussi nettement ciselé. En fait, un seul autre quatuor de Beethoven présente un début similaire : le quatuor en fa mineur de l'opus 95, composé en 1810 et intitulé *Quartetto serioso*.

Mais comme on peut s'y attendre, et malgré leur puissance, les quatuors de l'opus 18 forment un ensemble moins cohérent que ceux de l'opus 95. Individuellement moins inspirés que leurs homologues plus tardifs, ils sont les témoins d'un Beethoven à la recherche de sa voix singulière et qui, au cours de ce processus, porte parfois le regard vers d'autres horizons. Le quatuor en **La majeur**, opus 18, n°5, suit le modèle du quatuor en La majeur de Mozart, K. 464. Et quand bien même on ne saurait citer explicitement un modèle pour le quatuor en **Sol majeur**, opus 18, n°2, celui-ci évoque le vif-argent typique de Haydn. Par ailleurs, et à

2 Joseph Kerman, *The Beethoven Quartets*, Alfred A. Knopf, NYC, 1967, p. 30.

plusieurs reprises, il utilise dans ce recueil *"un contrepoint des plus scolastiques : canons, strictes inversions en double contrepoint, fugati, voire des fugues"*.[3]
L'œuvre réserve certains moments saisissants. Dans le quatuor en **ut mineur**, opus 18, n° 4, écoutez bien le dernier temps des mesures 14 et 16, dans la partie de premier violon. Jouée avec vigueur, et fortissimo, la noire est un cri violent à fendre l'âme. Cette composition introspective, à la recherche de son véritable sujet, dévoile un monde d'émotions que les mots ne sauraient décrire. Et lorsque Beethoven élargit et amplifie ce trait (mes. 109-112, puis mes. 150-157), il ne fait qu'augmenter sa puissance.
Écoutez aussi, dans le quatuor en **Ré majeur** opus 18, n°3, la phrase nonchalante du début, discursive, caractéristique. Une ouverture qu'on pourrait qualifier d'indirecte : le premier violon énonce d'emblée un intervalle de septième : la-sol (ces notes étant la dominante et la sous-dominante de la tonalité de base) dont la conclusion n'apparaît que dix mesures plus loin. *"D'une ampleur et d'une banalité inhabituelles"*, cette phrase de dix mesures est suivie par une réponse de 16 mesures. Kerman fait remarquer que l'*"on n'entend aucune ouverture de ce type chez Mozart ou Haydn"*.[4] Le quatuor se conclut sur un presto déterminé qui lorgne plusieurs fois du côté de la tarentelle. Aucun mouvement de ce genre non plus chez Haydn ou Mozart. En revanche, il sera parfaitement intégré à la syntaxe de Schubert.
Inadvertance ou dessein, la seconde partie de l'opus 18, telle que la publia Mollo, présente des tendances largement absentes de la première. *"Malgré leur grande variété et l'ampleur de leur inspiration, les trois premiers quatuors de l'opus 18 s'en tiennent à la structure standard. Il s'agit d'œuvres sérieuses et d'une grande intensité dans une dynamique assez conventionnelle. Avec les trois derniers quatuors … Beethoven semble soudain mettre en doute le cadre classique. Ces pièces expérimentent différents agencements de mouvements. Elles montrent*

3 Kerman, op. cit., p. 14.
4 Kerman, op. cit. , p. 16 f.

des signes de composition brusque, machinale, [et] d'étranges tendances rétrospectives …Toutes sortes de forces perturbatrices sont ici à l'œuvre…"[5]
Le mouvement le plus frappant, car le plus étrange et le plus poignant, est *La Malinconia*, mouvement 'supplémentaire' du quatuor en **Si bémol majeur**. Une annotation de Beethoven sur la partition précise : *"Cette pièce est à jouer avec la plus grande délicatesse."* Pour Kerman, le Testament d'Heiligenstadt (1802) vient immédiatement à l'esprit, tout comme la lettre pugnace et pathétique de Beethoven à Karl Amenda, son meilleur ami de l'époque, dans laquelle il révèle la progression de sa surdité (1801).
La similitude entre cette annotation et celle de la *Sonate au clair de lune* a suscité une autre réflexion : *"On pourrait aussi considérer* La Malinconia – *dont les racines plongent peut-être à la fois dans la surdité et dans l'idée de représenter deux tempéraments, deux états de l'âme : le mélancolique et le sanguin – comme une audacieuse percée de l'élément programmatique dans le quatuor à cordes, genre qu'il n'avait pas pénétré jusqu'alors."*[6] Dans ce cas, ce drastique repli sur soi est peut-être apparenté à l'ardente exclamation du premier violon, mentionnée plus haut (premier mouvement du quatuor en do mineur).
Quoi qu'il en soit, *"…*La Malinconia *est le plus insolite, le plus original de tous les mouvements des quatuors de l'opus 18. Pour la plupart, les autres ne sont pas vraiment haydniens ou mozartiens, mais l'œuvre des grands aînés pouvait les rendre plus prévisibles… Pas* La Malinconia – *pas plus que l'*Héroïque *ou la* Grande Fugue. *Tranchant radicalement sur toute la production antérieure de Beethoven, l'œuvre présage de manière saisissante des réalisations à venir".*[7]

George Gelles
Traduction : Geneviève Bégou

5 Kerman, op.cit., p. 54f.
6 Lewis Lockwood, *Beethoven : The Music and The Life*, W.W. Norton & Co, NYC, 2003, p.167f.
7 Kerman, op.cit., p. 76.

In Bonn konnte Beethoven nicht bleiben, es blieb ihm nichts anderes übrig, als sein Glück in Wien zu versuchen. Nach früher Förderung durch Christian Gottlob Neefe war er schon in jungen Jahren als Cembalist/Organist und als Geiger im Kirchendienst und in der Hofkapelle tätig gewesen, er hatte leichtere Musik für die Aristokratie in Bonn und Umgebung komponiert, aber damit waren die Möglichkeiten ausgeschöpft, die Provinz hatte ihm nichts mehr zu bieten.

Das Wien der Habsburger war zu dieser Zeit die führende Musikmetropole der westlichen Welt, die "multinationale Hauptstadt eines vielsprachigen Kaiserreiches gewaltigen Ausmaßes. Zahllose Musiker aus allen Teilen des Reiches, vor allem aber aus den Ländern der Monarchie, wurden von dieser Stadt wie von einem Magneten angezogen"[1], und Beethoven war einer von ihnen.

Als er sich 1792 in Wien niederließ, hatte Beethoven noch die prophetischen Worte seines ersten Mäzens, des Grafen Ferdinand von Waldstein im Ohr, die ihn beflügelten, die er aber auch als Bürde empfunden haben mag. In seiner höchst bemerkenswerten Lobrede erinnerte der Graf an den kurz zuvor verstorbenen Mozart, würdigte den "unerschöpflichen" Haydn und sagte dem jungen Komponisten voraus: "Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie: *Mozarts Geist aus Haydns Händen*". Was das Streichquartett angeht, eine Gattung, die stilgeschichtlich unauslöschlich mit den Namen Haydn und Mozart verbunden ist, so war es für Beethoven eine große Herausforderung, dieses schier erdrückende Erbe anzutreten.

Was Waldstein dem jungen Beethoven ins Stammbuch geschrieben hatte, war zwar reichlich schwülstig, die Einschätzung des Grafen war aber durchaus zutreffend. Beethoven war kaum in Wien angekommen, als er auch schon damit begann, die Musikgattungen der Reihe nach neu zu durchdenken. Als erstes nahm er sich die Kammermusik vor und die Klaviersonate. (Die Klaviertrios op.1 und die

1 Daniel Heartz, *Haydn, Mozart, and the Viennese School*, W.W. Norton & Co., NYC, 1995, p. xxviii.

Violoncellosonaten op.5 entstanden in diesen ersten Jahren in Wien, ebenso die Klaviersonaten op.2, 7, 10, 13 und 49.)

Das op.18 komponierte er zwischen 1798 und 1800. Seinen Skizzenbüchern ist zu entnehmen, daß das *D-dur-Quartett* als erstes entstand, dann folgten die Quartette F-dur, G-dur und A-dur; diese Werke erschienen als op.18 Nr.3, 1, 2 und 5. Über die näheren Umstände der Entstehung der Quartette Nr.4 und 6 in c-moll und B-dur ist nichts bekannt.
Tranquillo Mollo, ein früherer Angestellter von Matthias Artaria, dessen Unternehmen gleichen Namens damals das führende Verlagshaus war, brachte die Werke 1801 im Abstand von vier Monaten in zwei Heften heraus. Der berühmte Geiger Ignaz Schuppanzigh, ein enger Freund Beethovens, war der Ansicht, das **F-dur-Quartett** sei als erstes der Werkgruppe entstanden, und es spricht tatsächlich einiges dafür. Joseph Kerman führt dazu aus: "Es ist das umfangreichste und eindeutig auch das eindrucksvollste der Reihe. Der erste und der letzte Satz sind nicht nur deutlich länger als die entsprechenden Sätze der anderen Quartette, sie beeindrucken auch durch ihre gesteigerte Brillanz... Der zweite Satz ist nicht nur der wohl längste langsame Satz, er ist auch der einzige in der Moll-Tonart und der bei weitem ausdrucksvollste. Das Scherzo ist das temporeichste und das harmonisch am weitesten ausgreifende."[2]
Und noch ein anderer Aspekt sollte nicht unerwähnt bleiben. Als erste Publikation seiner Bemühungen in dieser Gattung – gewissermaßen seine Visitenkarte, mit der es galt, die Aufmerksamkeit der Wiener Musikliebhaber und Gönner zu erregen – mußte das op.18 einen tadellosen ersten Eindruck machen. Die Eröffnung des *F-dur-Quartetts*, eine scharf konturierte, unisono gespielte Themenaufstellung, verheißt Ernsthaftigkeit. Es ist das einzige Quartett des op.18, das mit einer so markanten Eröffnung überrascht, und im gesamten Quartettschaffen Beethovens gibt es nur ein weiteres Werk, das ähnlich beginnt, das 1810 komponierte op.95 in f-moll, das Beethoven mit dem Untertitel *Quartetto serioso* versah.

2 Joseph Kerman, *The Beethoven Quartetts*, Alfred A. Knopf, NYC, 1967, p.30.

Wie nicht anders zu erwarten, sind die Quartette op.18 aber bei all ihren Stärken als Zyklus weniger ausgewogen als das op.95 und als Einzelwerke weniger ausgereift als spätere Werke der Gattung. Man merkt ihnen an, daß Beethoven noch auf der Suche nach seiner eigenen, unverwechselbaren Diktion war, und auf diesem Weg sah er sich zuweilen auch anderweitig um. So orientiert sich etwa sein Quartett op.18 Nr.5 **A-dur** an Mozarts *A-dur-Quartett* KV 464; und auch wenn ein konkretes Vorbild nicht auszumachen ist, läßt sein Quartett op.18 Nr.2 **G-dur** durchgehend Haydnsche Spritzigkeit spüren. Wiederholt macht er zudem Gebrauch von "kontrapunktischen Verfahren der gelehrtesten Formen: Kanons, strenger doppelter Kontrapunkt mit Umkehrung der Themen, *fugati* und sogar Fugen".[3]

Es gibt auch überwältigend schöne Passagen. Man achte etwa im Quartett op.18 Nr.4 **c-moll** darauf, wie die erste Violine die letzte Zählzeit der Takte 14 und 16 mit einer nachdrücklich und *fortissimo* gespielten Viertelnote ausfüllt: das klingt wie ein herzzerreißender, gellender Schrei. Es entsteht der Eindruck einer Komposition, deren eigentlicher Gegenstand im Innenleben des Komponisten zu suchen ist – in einem Kosmos der Gefühle, den Worte nicht zu beschreiben vermögen –, und wo Beethoven diese Geste in die Länge zieht und ausschmückt (in Takt 109-112 und noch einmal in Takt 150-157), potenziert dies noch die Wirkung.

Bemerkenswert ist auch die Eröffnung des Quartetts op.18 Nr.3 **D-dur**, das gemächlich beginnt mit einer weitschweifigen Phrase von ausgeprägter Eigenart. Es ist eine Eröffnung der indirekten Art: die erste Violine spielt ein Septintervall, A-G, die Dominante und die Subdominante der Grundtonart, und mäandert dann bis zum Schlußton zehn Takte später. Diese "ungewöhnlich weit ausholende und einschmeichelnde" zehntaktige Phrase wird von einer sechzehntaktigen Phrase beantwortet, was Kerman mit den Worten kommentiert: "Solche Eröffnungen sind bei Haydn und Mozart nicht anzutreffen."[4]

---

3 Kerman, op.cit. p.14.

4 Kerman op.cit, p.16f.

Das Quartett schließt mit einem rasanten Presto, in dem immer wieder Elemente der Tarantella anklingen. Dieser Satzart begegnet man nicht bei Haydn oder Mozart, sie sollte später wieder ein wesentlicher Bestandteil der Klangwelt Schuberts werden.

Ob unbeabsichtigt oder mit Vorsatz, die zweite Hälfte des op.18, so wie es bei Mollo erschienen ist, weist Züge auf, die in der ersten Hälfte weitgehend fehlen. "Ungeachtet ihrer großen Ausdrucksvielfalt und ihres noch größeren Erfindungsreichtums halten die ersten drei Quartette des op.18 im Prinzip am herkömmlichen Formschema fest; es sind ernsthafte, ausdrucksstarke Werke mehr oder weniger konventioneller Machart. Bei den später entstandenen drei Quartetten... ging Beethoven plötzlich dazu über, den klassischen Formbau in Frage zu stellen. Er experimentiert in allen diesen Stücken mit verschiedenen Modellen möglicher Satzfolgen. Es mehren sich die Anzeichen routinemäßigen Komponierens, [und] merkwürdiger rückwärtsgewandter Tendenzen... Widersetzlichkeiten aller Art sind am Werk..."[5]

Wirklich überraschend, weil völlig ungewöhnlich und äußerst wirkungsvoll, ist der "zusätzliche" Satz mit dem Titel *La Malinconia* des **B-dur-Quartetts**. Ungewöhnlich auch die Spielanweisung Beethovens: "Dieses Stück muß mit der größten Delikatesse ausgeführt werden". Kerman fühlt sich an das Heiligenstädter Testament (1802) erinnert und an den kämpferischen und pathetischen Brief des Komponisten an Karl Amenda, damals sein bester Freund, in dem er sich erstmals über den drohenden Verlust seines Gehörs äußert (1801).

Die genannte Spielanweisung ist nahezu gleichlautend mit dem, was Beethoven in der *Mondscheinsonate* vorschreibt, und diese Beobachtung lenkt die Gedanken in eine andere Richtung: "Ein anderer Ansatz zum Verständnis des Satzes *La Malinconia*, der sowohl der Problematik der fortschreitenden Ertaubung entsprungen sein könnte als auch der Vorstellung von der Melancholie als einem in sich gegensätzlichen Phänomen, dem Hin und Her zweier Gemütszustände zwischen

5 Kerman, op.cit., p.54f.

Traurigkeit und grundloser Heiterkeit, ist der, ihn als das kühne Unterfangen zu betrachten, außermusikalische Programmatik auf das Streichquartett zu übertragen, die der Gattung zuvor fremd gewesen war."[6] Wenn man die Sache so sieht, ergeben sich programmatische Parallelen zwischen dieser rigorosen Innenschau und dem durchdringenden Aufschrei der ersten Violine im Eröffnungssatz des *c-moll-Quartetts*, von dem weiter oben die Rede war.

Dennoch, "... *La Malinconia* ist der ungewöhnlichste, der am stärksten persönlich geprägte Satz der Quartette des op.18. Die übrigen Quartettsätze sind zumeist nicht eigentlich Haydn oder Mozart verpflichtet, man könnte aber sagen, sie waren vorhersehbar in ihrer an das Werk der älteren Komponisten anknüpfenden Stilhaltung. Von *La Malinconia* kann man das nicht mehr sagen, ebensowenig wie von der *Eroica* oder der *Großen Fuge*. Das Stück läßt das Gros der Werke des Beethovenschen Frühschaffens weit hinter sich, es ist ein eindrucksvoller Vorgeschmack auf die Großtaten, die er noch vollbringen sollte."[7]

George Gelles
Übersetzung: Heidi Fritz

6 Lewis Lockwood, *Beethoven: The Music and the Life*, W.W. Norton & Co., NYC, 2003, p.167f.
7 Kerman, op.cit., p.76.

Officially formed in 1969 at the Juilliard School of Music, the **Tokyo String Quartet** traces its origins to the Toho School of Music in Tokyo, where the founding members were profoundly influenced by Professor Hideo Saito. Soon after its creation, the quartet won First Prize at the Coleman Competition, the Munich Competition and the Young Concert Artists International Auditions. Today, it performs over a hundred concerts worldwide each season, not only in the major capitals of the world but also in all of its four corners, from Australia to Estonia to Scandinavia and the Far East. An long collaboration with Deutsche Grammophon firmly established it as one of the world's leading quartets, and it has since released more than 30 landmark recordings. The ensemble now records for **harmonia mundi usa**.

The Tokyo String Quartet has served on the faculty of the Yale School of Music as quartet-in-residence since 1976. The musicians also regularly participate in master classes throughout North America, Europe and Japan.

The Tokyo String Quartet performs on 'The Paganini Quartet', a group of renowned Stradivarius instruments named for legendary virtuoso Niccolò Paganini, who acquired and played them during the 19th century. The instruments have been loaned to the ensemble by the Nippon Music Foundation since 1995, when they were purchased from the Corcoran Gallery of Art in Washington, D.C.

www.tokyoquartet.com

Créé officiellement en 1969 à la Juilliard School of Music, le **Tokyo String Quartet** plonge cependant ses racines dans la Toho School of Music (Tokyo) où ses membres fondateurs furent très fortement influencés par le Professeur Hideo Saito. Peu après sa formation, le quatuor remportait le Concours Coleman, le Concours de Munich et le Concours des Young Artists International Auditions. Aujourd'hui, il donne chaque saison plus de cent concerts aux quatre coins du monde, de l'Australie à l'Estonie, en passant par la Scandinavie et l'Extrême-Orient. Une longue collaboration avec Deutsche Grammophon a renforcé sa position parmi les plus grands quatuors. L'ensemble compte à son actif plus de trente enregistrements ayant fait date dans l'histoire de la musique de chambre. Il enregistre aujourd'hui pour **harmonia mundi usa**.

Le Quatuor de Tokyo enseigne en résidence à la Yale School of Music depuis 1976. Il participe également à des séminaires en Amérique du Nord, en Europe et au Japon.

Ses membres jouent les instruments du fameux "Quatuor Paganini" fabriqués par Stradivarius et ainsi nommés en référence au violoniste virtuose Niccolò Paganini qui les posséda au XIX^{e} siècle. Acquis auprès de la Galerie d'art Corcoran de Washington, D.C., les instruments ont été prêtés au Quatuor de Tokyo par la Nippon Music Foundation en 1995.

www.tokyoquartet.com

Tokyo String Quartet - FURTHER RELEASES

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Razumovsky Quartets

2 CD HMU 907423.24 – 2 SACD HMU 807423.24

Offiziell wurde das **Tokyo String Quartet** 1969 an der Juilliard School of Music gegründet, seine Anfänge gehen aber auf die Toho School of Music in Tokio zurück, wo der Einfluß von Professor Hideo Saito die Gründungsmitglieder prägte. Schon bald nach seiner Gründung gewann das Quartett erste Preise beim Coleman-Wettbewerb, beim Wettbewerb in München und bei den Young Concert Artists International Auditions. Heute gibt das Quartett jedes Jahr über hundert Konzerte überall auf der Welt, von Australien nach Estland und von Skandinavien bis in den fernen Osten. Eine lange Zusammenarbeit mit der Deutschen Grammophon verschaffte ihm Geltung als eines der weltweit führenden Quartette, und seither sind mehr als 30 richtungweisende Einspielungen des Quartetts erschienen. Das Ensemble hat jetzt einen Vertrag mit **harmonia mundi usa**.

Das Tokyo String Quartet ist seit 1976 Quartet-in-residence der Yale School of Music. Die Musiker unterrichten in ganz Nordamerika, Europa und Japan auch regelmäßig in Meisterklassen.

Das Tokyo String Quartet spielt auf Instrumenten, die man nach dem legendären Virtuosen Niccolò Paganini das “Paganini Quartett” nennt; es ist dies ein Satz berühmter Stradivarius-Instrumente, die im Besitz Paganinis waren und die er im 19. Jahrhundert selbst spielte. Die Instrumente sind eine Leihgabe der Nippon Music Foundation, die sie 1995 von der Corcoran Gallery of Art in Washington, D.C. erworben hat.

www.tokyoquartet.com

JOHANNES BRAHMS

Clarinet Quintet & Trio

with Joan Enric Lluna, clarinet
Lluís Claret, cello, and Josep Colom, piano

CD HMI 987048

ACKNOWLEDGEMENTS

Photo credits: J. Henry Fair (digipak cover), Pete Checchia (other photos)
Digipak illustration: Christian Hornemann,
Portrait of Ludwig von Beethoven, 1802. akg-images

All texts and translations © harmonia mundi usa

PRODUCTION **USA**

℗ © 2007 harmonia mundi usa

Recorded May, 2006 & February, 2007 at The Fisher Center for the Performing Arts,
Bard College, Annandale-on-Hudson, NY.
Producer: Robina G. Young (Sessions Producer Quartet # 3: Brad Michel)
Engineer & Editor: Brad Michel

www.harmoniamundi.com

HMU 907436.37